



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Urzeczeni : Czesław Miłosz "Rzeki", Władysław Sebyła "Poeta"

Author: Jan Piotrowiak

Citation style: Piotrowiak Jan. (2013). Urzeczeni : Czesław Miłosz "Rzeki", Władysław Sebyła "Poeta". W: M. Jochemczyk, M. Piotrowiak (red.), "Urzeczenie : locje literatury i wyobraźni" (S. 199-213). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Jan Piotrowiak

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Urzeczeni Czesław Miłosz *Rzeki*, Władysław Sebyła *Poeta*

Nazwy rzek w tytułach rozlicznych powieści, opowiadań, wierszy nikogo nie dziwią. Dla zastępów pisarzy są nie tylko znakiem skrupulatności obiektywisty przedstawiającego wycinek świata godny obmapowania, choć i tej powinności się nie wyrzekają. Rzeki na literackich mapach nie mają jednak tej samej rangi reprezentacji co na kartograficznych planszach, pisarze nie chcą bynajmniej zastępować kartografów w wiernym odwzorowywaniu wycinka rzeczywistości, który zakreślają swym piórem. Między prawdą a zmyśleniem rozpościera się spora połać możliwości do ogarnięcia. Dla pisarzy, poetów każda rzeka, nawet ta bezimienna, to rzeka z ich widzeń, domysłów, z przeczuć, ze wspomnień, z imaginacji wypływająca. To rzeka pełna lirycznych urzeczeń, i to zarówno twórców, którzy pilnie wypatrują zbliżającego się nieuchronnie ujścia, jak i dla poetów dopiero co wstępujących w jej bystre nurty. Czasem więc próżno jej szukać na planszach map, w skorowidzach atlasów czy podróżnych bedekerów. Hydronimy w literaturze pozostają kwestią podwójnie umowną; po pierwsze, z racji przypisanego im kontraktowego charakteru nazwy prymarnej, motywowanej historycznie, geograficznie, kulturowo, i po wtóre, na mocy *licentia poetica*, zezwalającej na nazewniczą swobodę, nominalną wariację.

Dolina Issy Czesława Miłosza, z tak wyraziście eksponowaną nazwą własną w tytule, jest powieścią o sporym ładunku autobiograficznym, czego nie wyrzeka się sam autor i w *Przypisie po latach* do tego dzieła odnotuje:

Udało mi się stworzyć nieco mityczny kraj, dolinę rzeki nazwanej przeze mnie Issą, i mogę podać, skąd pochodzą niektóre składniki tamtego krajobrazu. Chodzi o miejsce, w którym się urodziłem, w samym środku Litwy etnicznej, nad rzeką Niewiażą. Wybrałem nazwę Issa, bo prawdopodobnie jest bardzo stara, może jeszcze sprzed indoeuropejskiej inwazji, a nosi ją kilka rzek w Europie. [...] W tym moim unikaniu nazwy prawdziwej dopatruję się chęci zapewnienia sobie swobody w snuciu baśni¹.

W pisarskiej kreacji Miłosza Issa zastąpi rodzimą Niewiażę i w swym imiennym starorzeczu zgromadzi wszystkie wody dziecięcych fascynacji i lęków, młodzieńczych fobii i urzeczeń autora, otwierając widoki mitycznej doliny, mocą pamięci, po latach odzyskanej. Tak to już jest, i wiedzieli romantyczni poeci, że to, co ma ożyć w słowie (w wierszu), musi najpierw przeminąć w rzeczywistości, umrzeć w życiu. Dla Miłosza te odbrzmienia przeszłości, echa idyllicznego dzieciństwa, burzliwej młodości co raz stają się słyszalne w jego twórczości, w poezji — w szczególności. Akweny wodne — jeziora, strumienie, torfowiska, rzeki, wśród których wzrastał przyszły poeta, stanowiły naturalne otoczenie krajobrazowe, nie-naturalnie głęboko zapadające pod powieką, zapamiętane w swoich odgłosach, zapachach, smakach. Powroty w okolice dzieciństwa i młodości szły w parze z poetyckimi resentymentami i potrzebami terapeutycznymi. Miłosz wyzna wprost:

Napisałem *Dolinę Issy* dla siebie [...], traktując ją jako zabieg samolecniczy, pozwalający mi odzyskać wrażliwość na dane pięciu zmysłów².

To doświadczenie miejsca w twórczości Miłosza, tak integralnie zrosłe z osobą twórcy, w całej jego cielesnej *fizis*, ale i konstrukcji mentalnej, dyspozycji duchowej, jest próbą, i to udaną, przeciężenia dualności fizyczno-duchowej w percepcji rzeczywistości zewnętrznej, tak charakterystycznej dla europejskiego wzorca postrzegania świata, sytuowania się w nim. Wydaje się, że to jedno z pierwotnych i najbardziej intymnych³ doświadczeń poety zwią-

¹ C. Miłosz: *Przypis po latach*. W: Idem: *Dolina Issy*. Kraków 2000, s. 5.

² Ibidem, s. 8.

³ Yi-Fu Tuan pisze: „Z intymnego doświadczenia własnego ciała oraz innych ludzi człowiek organizuje przestrzeń w ten sposób, by odpowiadała jego biologicznym potrzebom i społecznym stosunkom, by zaspokajała je”. Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. Wstęp. K. Wojciechowski. Przekł. A. Morawińska. Warszawa 1987, s. 51.

zane jest z percepcją spacjalną krajobrazów, pejzaży zapamiętanych z dzieciństwa. W tej perspektywie wejrzenia, jakby naturalnie, prym wiodą widoki wodnych akwenów — spokojnych toni jezior i rwących nurtów rzeki⁴. Taką przynajmniej sugestię kryje jeden z wielu autoportretowych przypisów:

Ale te wrażenia, które pamiętam, zawsze łączą się z wodą. Bo woda, powierzchnia wody, jest w pewnym sensie abstrakcyjną przestrzenią. Daleko i blisko jest na niej łatwiej uchwytne. Moje pierwsze wspomnienie związane z wodą to jezioro Wyszki. [...] Pamiętam jazdę łódką i zbliżanie się do drugiego brzegu, na którym była wielka wioska z wielką cerkwią. To jest jeden motyw. Drugi — kiedy byłem nad Wołgą w Rzewie, miałem wtedy sześć lat, stałem nad samą wodą. Olbrzymia masa czarnej, ciemnej, groźnej wody płynącej i drugi brzeg, oświetlony słońcem [...]. Następnie — moja rodzinna rzeka, Niewiaża, też oglądana z niskiego poziomu. Jak się jest dzieckiem, jest się prawie na poziomie wody i patrzy na drugi brzeg⁵.

Co da się wyłowić z tych wspomnieniowych wynurzeń, to niezwykłą kategorię niektórych stwierdzeń (*zawsze łączą się z wodą*) wywiedzionych, bądź co bądź, z bardzo kruchej, ulotnej materii odpomnienia, utkanego przecież z wrażeń równie zwiewnych. Już sama woda, z natury zmienna, o różnych stanach skupienia, ma w sobie moc przenoszenia i zatrzymywania obrazów, ich wyostrzania i zamazywania. Abstrakcyjny wymiar przestrzeni lustra wody, jej powierzchni pozwala Miłoszowi dokonać owych ekstrapolacji czasoprzestrzennych; zbliżeń i oddaleń, cofnięć i wyprzedzeń, spowolnień i przyspieszeń, tak by obiekty pamięci zawsze mogły być dane symultanicznie, co pozwala na ich zestawienie i porównanie. Wynik tych pamięciowych ćwiczeń (konfrontacji) ukazuje dużą zbieżność obrazów, jakie wyłania pamięć. W tej opowieści snutej po latach jezioro czy rzeka oglądane z jednego krańca nęcą swym widokiem drugiego brzegu i tego, co się zeń wyłania. Ten nieznany, drugi brzeg obiecuje dziecku wiele — bądź to „wielką wioskę z wielką cerkwią”, bądź to jego rozświetlony słońcem kraniec za wodą. Jeden i drugi widok przeciwległego brzegu i tego, co na nim monumentalnie wyniosłe (wzniosłe), iluminowane w oczach dziecka,

⁴ Zob. A. Fiut: *Twarzą zwrócony do rzeki. O ostatnich wierszach Czesława Miłosza*. „Rzeczpospolita” z 5.09.1998. Dodatek „Plus-Minus”.

⁵ C. Miłosz: *Autoportret przekorny — rozmowy z Aleksandrem Fiutem*. W: Idem: *Dzieła zebrane Czesława Miłosza*. Kraków 2003, s. 335.

ufundowano w tej retrospekcyjnej odsłonie na zasadzie przeciwwagi dla jego skali oglądu świata — małości, ciemności, niskości. Dialektyka miar wyniesiona (zapamiętana) znad wodnych akwenów czasów dzieciństwa i młodości zdaje się patronować Miłoszowym eksploracjom, gdziekolwiek by się znalazł ten „podróżny świata”⁶.

Gdziekolwiek wędrowałem, po jakich kontynentach, zawsze
twarzą byłem zwrócony do Rzeki⁷.
W *Szatejniach*, s. 1110

W obrazie twarzy (*vera icon*) zwróconej w stronę Rzeki kryje się nie tylko sentymentalny gest wspomnieniowy, kierunkujący uwagę starego poety w stronę rodzinnej Niewiaży. Bo choć to rzeka bez imienia, to obdarzona szczególną atencją poety (pisana z wielkiej litery) jako obiekt hydrologicznej już nie tylko ciekawości, lecz także prawdziwego *nomen omen* urzeczenia, fascynacji nieomal religijnej. Miłoszowe rzeki niosły w swym nurcie ważkie dla tego pisarstwa doświadczenia: okrucieństw historii, cywilizacyjnych fobii, prywatnych zauroczeń i osobistych urazów. Unosiły w swych ciemnych bądź rozświetlonych wodach dziecięce i młodzieńcze wspomnienia miejsc, ludzi, zdarzeń; ale zatrzymywały też uwagę poety swą heraklitejską zmiennością przyzwalającą na snucie bliskich analogii między jej biegiem i biegiem własnego żywota, pełnego sprzeczności, zawirowań, przyspieszeń (ale i nieustępliwego poszukiwania jakiejś przystani oraz momentu wyczekiwanego postoju)⁸. Rzeki, jak żadne inne obiekty ukształtowania naturalnego terenu, skupiały uwagę poety:

Pod rozmaitymi imionami was tylko sławiłem, rzeki!
Wy jesteście mleko i miód, i miłość, i śmierć, i taniec.
Od źródła w tajemnych grotach bijącego spośród omszałych
kamieni,
Gdzie bogini ze swoich dzbanów nalewa wodę żywą,
Od jasnych źródeł na murawach, pod którymi szemrzą poniki,
Zaczyna się wasz bieg i mój bieg, i zachwyt, i przemijanie.
[...]

Rzeki, s. 768

⁶ Zob. R. Górczyńska: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992.

⁷ Wszystkie teksty poetyckie C. Miłosza według wydania: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011. Po każdej cytacji podany tytuł wiersza i strona.

⁸ Zob. T. Tomasiak: *Heraklit Miłosza*. W: „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9, s. 161—178.

Rzeki wszak mają imion wiele i poeta o tym pamięta. W hymnicznej introdukcji, inwokatywnie opracowanej, sławi więc pospólnie ich wielorakie atrybucje, a czyni to tak, jakby różnaitość i osobniczość imion własnych zamazywać mogła to, co w nich ogólnego, ale i rudymenatnego. Te „rzeki bez imienia”⁹ aż nadto są posażne w imion wiele. W swej imiennej (rzeczownikowej) ogólności („Wy jesteście mleko i miód, i miłość, i śmierć, i taniec”), wspartej na enumeracyjnym toku składniowym, trudno zachować rangę ważności, jakiś czytelny porządek aksjologiczny. Wszystkie one naraz są ważne, równoważne. Mieszają się tu więc porządki realności i wyobrażenia, kłóćą miary wartościowania, choć wszystko zdaje się tu podporządkowane temu, co najważniejsze... w życiu. W tym rachunku życia wartością jest nawet śmierć, jako coś nieuchronnie wpisanego w jego bieg. Zadziwiający taniec życia i śmierci, trwania i przemijania. Dziecięca fascynacja krainą bogatą w rzeczne ciekii (mlekiem i miodem płynące), a takie wyobrazenie gdzieś się tu płacze, przez pełne młodzieńczych uniesień i wtajemniczeń nadrzeczne schadzki miłosne, aż po starcze bilanse życiowych dróg. Spojrzenie na bieg rzek w perspektywie biegu własnego życia, od jego początku (źródło) po nieuchronnie zbliżający się kres (ujście), nadaje rytm tej poetyckiej opowieści z jej imiennymi etykietami wyznaczającymi kolejne etapy rzecznej eskapady. Życie jako podróż, której bieg dyktują rzeczne szlaki, staje się czymś więcej niż tylko metaforyczną figuracją losu człowieka — poety. Figura analogii — życia jako płynięcia, żeglowania (pływania, spływu, rejsu), wielokrotnie w literaturze wyzyskana¹⁰, zawsze kierowała uwagę na temporalne aspek-

⁹ W poezji C. Miłosza znany jest poemat *Miasto bez imienia* z tomu pod tym samym tytułem, wydane w 1969 roku. Ten akt defamiliaryzacji miasta to nie tylko zwykły gest udziwnienia w opisie znanego miejsca przydający mu rangi niezwykłości z racji wielu imion kulturowo, etnicznie, historycznie zmiennych, kartograficznie, administracyjnie zamazanych. Zob. K. Biedrzycki: *Poezja i pamięć. O trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*. Kraków 2008, s. 16—23.

¹⁰ Już łaciński przekład z Plutarcha *Navigare necesse est, vivere non est necesse* stał się okazją do literackich reinterpretacji tego powiedzenia. W starożytności metafory pływania, żeglowania były eksploatowane dość często. Odnosiły się nie tylko do figuratywnego wyobrażenia życia twórcy, lecz także do czynności i zajęć pisarskich. Można na nie natrafić w twórczości poetów rzymskich: Wergiliusza (*Georgiki*, II), Horacego (*Carmina*, IV), Owidiusza (*Fasti*, I) czy Stacjusza (*Silvae*, V), a później w literaturze włoskiej, hiszpańskiej (Dante, Ariosto, Lope de Vega, Quewedo). Metafory te pojawiają się też w poezji najwybitniejszych przedstawicieli epoki romantyzmu europejskiego. Nie brakuje ich też w twórczości Mickiewicza, Słowackiego czy Krasińskiego. Mickiewiczowski *korab żywota* czy *Mnie płynąć, płynąć i płynąć* dość reprezentatywnie ilustrują tę romantyczną wyobraźnię nomadów. Zob. E.R. Cur-

ty tej czynności, będącej przecież sprawdzianem kruchej kondycji ludzkiej w starciu z siłami natury.

Cóż poecie z tej nierównej przymiarki, mocą dalekosiężnej analogii czynionej? Poeta, znając potęgę rzecznych żywiołów, które niebezpiecznie urzekają, nie ulega jednak do końca ich meandrycznym przebiegom, relatywnym spiętrzeniom, rozwidlającym się ujściom. Pilnie je dokumentuje, śledząc kolejne odsłony tego biegu rzeki — życia, od wstąpienia w jej wody i płynięcia jej nurtem, z kojącymi szczęśliwie przystankami, aż po kres tej „przygody” i ostateczne pograżenie się w jej zatapiających wszystko odmętach, które w swym nieustającym impecie dalej toczyć będą swe wody. Tyle tylko, że już poza tym, co uchyla się ludzkiej świadomości.

Powoli, krok za krokiem, wstępowałem w wasze wody
I nurt mnie podejmował milcząco za kolana,
Aż powierzyłem się, i uniósł mnie, i płynąłem
Przez wielkie odbite niebo triumfalnego południa.
I byłem na waszych brzegach o zaczęciu letniej nocy,
Kiedy wytacza się pełnia i łączą się usta w obrzędzie.
I szum wasz koło przystani, jak wtedy w sobie słyszę
Na przywołanie, objęcie, i na ukojenie.
Z biciem we wszystkie dzwony zatopionych miast odchodzimy.
Zapominanych witają poselstwa dawnych pokoleń.
A pęd wasz nieustający zabiera dalej i dalej.

Rzeki, s. 768—769

W tej niestabilnej, zmiennej przestrzeni rzeki-życia poeta poszukuje jakiegoś punktu oparcia, momentu stałości. Być może to dopiero kres (śmierć) nadaje przygodnej naturze ludzkiej jakiś stabilny sens, który mieści się poza wszelakimi miarami temporalności, ale też poza naszym rozumieniem:

I ani jest, ani było. Tylko trwa wieczna chwila.

Rzeki, s. 769

Bo jak wyjść poza granice czasu (poza to, co „ani jest, ani było”), jak wydrzeć z tych temporalnych sekwencji jej interwał zwany „chwilą” i przemienić ją w „chwilę wieczną”? Tak więc poza zmiennością, sugerowaną obrazem biegu rzek, i równoległym do nich konterfektem biegu ludzkiego żywota jest oczekiwanie monologisty

tego wiersza na jakąś formułę (postać) stałości, być może nawet tak iluzoryczną, jak „wieczna chwila”. Oksymoronicznie zestrojona figuracja słów odsłania paradoksalność tego stanu rzeczy (trwania): chwilowej wieczności i wiecznej chwilowości. Już Faustowskie zawołanie: „Chwilo trwaj, jesteś tak piękna”, które wypowiada mędrzec u kresu swego życia, było rodzajem zaklęcia czasu w słowie i próbą unieśmiertelnienia „chwil ułudnego szczęścia”.

Poetyckie *curriculum vitae* Miłosza jest usilną próbą przeciwstawienia się upływowi czasu i temu, co najbardziej dotkliwie i nieuchronne w życiu człowieka: śmierci. W tym „urzeczeniu” życiem — bilansie zachwytów i chłodnych kalkulacji — rozpoznać łatwo iście poetycki gest. Stawienie, czyli szukanie słów adekwatnych, reaktywnych do zaistniałej sytuacji podmiotowo-przedmiotowej, należy wszak do podstawowych powinności poety. „Do tego byłem wezwany, Do pochwalenia rzeczy, dlatego że są” — powie w wierszu *Kuźnia* (s. 977). Sława, chwała dla świata widzialnego, ale i dla siebie, w swym nieukontentowaniu jego zmienną naturą i własnym niedosytem zmysłów, i potęgą wyobraźni. Miłosz zna rangę poetyckiego słowa¹¹, zdolnego przeciwstawić się erozji czasu, symbolizowanej tu przez rzeczne żywioły. Co więcej, umie wsłuchać się w ich tajemną mowę porozumienia i ukojenia („I szum wasz... jak wtedy słyszę”). Trzeba umieć wyłuskać z tego wartkiego biegu rzeki-życia rzeczy małe i wielkie, błahe i ważne, miałkie i dogłębne. Poetycka buchalteria Miłosza skupia się na skrupulatnym ewidencjonowaniu tych, wyłowionych z rzeki-życia i zatrzymanych mocą pamięci w sieci wiersza, chwil. Być może tak właśnie trwa... „wieczna chwila”, stanowiona mocą poetyckiego słowa, a zatrzymane w jego kadrze rzeczy, ludzie, zdarzenia są po to, „żeby trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw śmierci” — powie poeta w wierszu *Sprawozdanie* (s. 1094). Hieratyczna dykcja wiersza *Rzeki* tę hymniczność eksponuje, i to w dwójnasób; i jako swoisty *genre*, i jako posażną w treści radosne (weselne) wypowiedź. W ten sposób poeta chce śmierć przechytrzyć, oszukać, a może tylko łudzi siebie, jak wielu przed nim.

Kto jak kto, ale poeci umieją zadbać o swoje unieśmiertelnienie (uwiecznienie). Sztuka poetyckiego autoportretu wymaga, wbrew pozorom, nie ładu odwagi, ale i nie mniejszego ryzyka. To odwaga spojrzenia w poetyckie lustra, lecz też ryzyko narcystycznego zapatrzenia w siebie. Jest w geście autoportrecisty coś drażniąco

¹¹ Stawienie wszak swój rodowód wywodzi od słowa Zob. A. Brückner [hasło]: *sława*. W: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1970, s. 499.

negliżującego, a zarazem niepokojąco maskującego. Jak powiada M. Beaujour: „Nie ma pisma mniej niewinnego, bardziej rozdartego i rozdzierającego niż pismo autoportretu...”¹². Skala tego rozdarcia odciska niezatarte piętno, znaczy głębokie ślady i rysy w autoportretowej inskrypcji. Musi zatem być to obraz pełen zarówno zamazań, retuszy i ostentacyjnej jawności, jak i kunktatorskiej skrytości. Co dziwne, ta najbardziej osobnicza z osobniczych, prywatna z prywatnych — jak by się wydawało — praktyk skryptoralnych nie może się ustrzec efektu repetycji. Zda się, że wszystko tu ulega zdublowaniom, lustrzanym odbiciom, echowym pogłosom.

Wiersz zatytułowany *Poeta*¹³ ostentacyjnie wpisuje się w ramy portretowe. Tytułatura spełnia funkcję inskrypcji osobliwego konterfektu. Bo choć poeta o poecie wie wszystko, ryzykowna to jednak wiedza, z którą niełatwo się obnosić. Jej ciężar znają poeci dojrzały, pragnący utrwalić swój wizerunek w galerii poetyckich autoportretów. A jeśli to czyni poeta u progu wejścia w dojrzały etap twórczości?

Urzeczony jesteś, urzeczony,
Mój szczuplutki chłopcze, poeto!
Śpiewający wiatrem zielonym
Za zapadłym w otchłań kometa.

Medytujesz nad głuchą rzeką,
Nad bezdennym, szalonym nurtem,
Wyrzucony falą daleką
Na podmytą deszczami burzę.

Niestworzone wymyślasz słowa
Dla fal plusku, bulgotu wirów,
Dla najmniejszej trawy po rowach
I dla nieba tkanego z szafiru.

Jakim słowem z pluskiem rozmawiać?
Jakim śpiewem mówić z płynieniem?
Jakich szumów musiałby wiatr nawiać,
By nie były tej rzeki cieniem?

¹² M. Beaujour: *Autobiografia i autoportret*. Przekł. K. Falicka. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 323.

¹³ W. Sebyła: *Poeta*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki. Warszawa 1981, s. 46—47. Wszystkie cytaty utworów poetyckich Władysława Sebyły, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tej edycji. Numeracje stron i tytuły poszczególnych utworów poety pomieszczono po każdej z dłuższych cytacji.

Jakże mówić z płynącą rzeką,
Gdy się wije bez przerwy i kłębi?
Jakim słowem, wydartym wiekom,
Zmierzyć mętne fale do głębi?

Może lepiej w nurt się zanurzyć
I nie mówić, nie mówić, a płynąć,
Tonąć w wielkiej, pienistej burzy,
Na słoneczne zalewy zawinąć?

Może lepiej zapomnieć — zagubić
Słowa wiatru i rzeczne słowa?...
Zanurzone w słów złoty łubin
Bolą oczy i biedna głowa...

Łowco słów, zapomniany i smutny,
Zaśpiewajmy razem przy flecie
O tej rzece żywej, okrutnej
I tonącym, tonącym poecie¹⁴.

Stan urzeczenia nieobcy jest poetyckim naturom. Kto poddaje się jego władczej mocy, zazwyczaj zatracą się w nim bez reszty. Zatem doświadczenie, które wyprzedza język, a za takie niewątpliwie uchodzi „urzeczenie”, nie może znaleźć swej pełnej artykulacji. Zdane na permanentny trud poszukiwań miejsca i sposobu wysłowienia, rozprasza swą energię, pozostając jakby w letargicznej i melancholijnej postaci marzenia. Postawa ta, bliska poetycznemu hedonizmowi¹⁵, stanowi rodzaj ucieczki w świat czystej fantazji¹⁶. Oddalanie się od rzeczywistości¹⁷ znamionuje śpiew „za zapadłym w otchłań kometa”. Studium do portretu poety kreśli jakby ktoś z zewnątrz, ktoś, kto próbuje z bliska przyjrzeć się swemu modelowi, a jednocześnie odnosi się doń z dystansem. Wszak portrecista zda się zajmować postawę ambiwalentną wobec portretowanego poety. Pozostając jakby w pewnej bliskości, zażyłości z „modelem”, jednocześnie traktuje go jak beznamiętny obiekt deskrypcji. Zza retorycznej fasady apelatywu (dwa początkowe wersy pierwszej strofy) wyziera całkiem zwyczajna konstatacja stanu rzeczy, stanu kondycji poety. Kondycji raczej marnej. Poufały, familiarny zwrot

¹⁴ W. Sebyła: *Poeta*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 46—47.

¹⁵ Wyrażenie W. Sebyły [rec.]: *Józef Czechowicz, nic więcej*. „Pion” 1936, nr 49, s. 6.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

skierowany w stronę poety — interlokutora, kryjący w sobie pokłady współczucia, zatroskania dłań, to zaledwie wstępny, retorycznie limitowany (*dubitatio!*) akord słowny. Wypowiedź monologisty pozwoli zatracić emocjonalną wylewność, ekstatyczność tonu. Przybiera formę bardziej wstrzemięźliwą, prezentystyczną, wizualizującą niejako, uprzednio wskazany, stan urzeczenia. „Być urzeczonym” bowiem, znaczy pozostawać w stanie oczarowania, podziwu dla świata zjawisk ulotnych i płynnych, których natury daleko i głęboko się nie rozpoznaje. Sylwetkę urzeczonego poety kreśli monologista tego wiersza — Szczurołap. Z jednej strony sam urzeczeniu zda się nie ulegać; i choć emocje dochodzą do głosu (wstępne i końcowe partie monologu), to przeważają chłodne racje obnażające ów stan pasywnej percepcji świata. „Podszyty wiatrem zielonym” nostalgiczny śpiew poety bohatera niesie się echem przeszłości, sięgając pamięcią feerycznego obrazu „zapadłej w otchłań komety”. Z drugiej strony Szczurołap niejako „ułapia” swego interlokutora medytującego nad „głuchą rzeką”. Dźwiękowa rezonacja słów: „urzeczenie — rzeka”, choć oparta na fałszywej przesłance więzi etymologicznych, spina poszczególne fragmenty portretu poety. Urzeczenie — jako pewien typ wrażliwości nabiera tu nowych znaczeń wynikłych z takiej, a nie innej lokacji przestrzennej jej właściciela. Urzeczenie przestaje być tylko bezrefleksyjnym zachwytem, olśnieniem, nostalgicznym zapatrzeniem w podniebną otchłań za zapadłym... kometa, ale przybiera formę melancholijnej medytacji. Ruch głowy (skłon) jest nadto czytelnym gestem sygnalizującym zmianę optyki. Od (ekstrawertycznego) spojrzenia w górę ku (introwertycznemu) wejrzeniu w dół. Staje się namysłem nad biegiem rzeki(-czy); ruchem myśli łowiących migotliwy obraz szalonego nurtu rzeki.

Dumania poety nad heraklitejską rzeką — to istotny kadr portretowego ujęcia. Repertuar póz, działań, gestów poety układa się w tym kontrefekcie w czytelną figurację melancholijną. I nie tylko o „zatrzymane w kadrze słów”, melancholijne upozowanie bohatera lirycznego przecież chodzi, chociaż i ono jest nadto sugestywne. Bo oto wyrzucony „falą daleką” młody poeta podróżnik trwa w swym urzeczeniu przymusowym postojem po nagle przerwanej ekskursji, pamiętliwie zachowując obraz „zapadłego w otchłań komety” i wpatrując się w bezdenny, szalony nurt rzeki¹⁸. Stan wymuszonego posto-

¹⁸ O melancholijnych figuracjach postaci w ikonografii pisali m.in.: Z. Ważbiński: „*Vir melancholicus*”. *Z dziejów renesansowego obrazowania geniusza*. „*Folia Historiae Artium*” 1968, nr 5; M. Preaud: *L’obscur clarte de la melancolie. Les figures de melancolie selon “Ilconologie” de Cesare Ripa*. „*Nouvelles de l’Estampe*” 1984, nr 75; J. Starobinski: *La melancolie de l’anatomiste*. „*Tel Quel*” 1962, nr 10. Najob-

ju, bezruchu rekompensuje medytacyjnym namysłem, „ruchem myśli”, dla których poszukuje — jak na poetę przystało — adekwatnego słowa. Porządek mowy wewnętrznej¹⁹ zdaje się jednak nie przystawać do głosów i widoków świata zewnętrznego. Rozległość pola widzenia i słyszenia (plusk fali i niebo tkane z szafiru), fragmentaryczność i detalizacja ujęć nie mogą odnaleźć swego wygłosu w mowie ekspresywnej. To jakby przeszkody czyhające na perceptorą świata w nim samym, w ograniczonych możliwościach jego władz poznawczych, zdolnych jedynie do selektywnych, aspektywnych odsłon rzeczywistości. Percepcyjna nieogarnioność zjawisk świata zewnętrznego leży też w ich ontycznej strukturze i naturze — przestrzennej labilności oraz temporalnej zmienności. Sponuje ten stan rzeczy nadto wypreparowane tło portretowego ujęcia — rzeka. To jednakowoż „głucha rzeka”, nierezonująca głosu poety, ale i głos poety zdaje się znacznie odbiegać od rzeczywistości, zatrzymując się na poziomie... zmyślenia. Staje się igraszką sfery wyobraźni („Niestworzone wymyślasz słowa”). Prawda o rzeczej rzeczywistości okazuje się o wiele bardziej złożona. Tak więc, między podmiotową a przedmiotową stroną rzeczywistości przebiega linia demarkacyjna, której przekroczyć nie sposób²⁰. Mowa bytu (szумы, bulgoty, pluski) nie znajduje swego słownego korelatu — zda się mówić Szczurołap przyglądający się z uwagą usiłowanym młodemu poety, pragnącego „wyrazić ułomnymi słowami” kształty, formy, dźwięki otaczającego świata. Wytraca się wiarę w możliwości „wyrażenia” świata zewnętrznego, udźwignięcia ciężaru rzeczywistości przez poetyckie medium słowa. Rzeczywistość przedmiotowa wydaje się głucha (głucha rzeka) na podmiotowe „zaczepki” słowne poety. Migotliwość zda się rozkładać równomiernie; i po stronie przedmiotowej — w nieprzebranej płynności, labilności świata natury, i przedmiotowej — owej „gonitwie” myśli, słów nienadążających (Może...) za upływającą rzeką rzeczy, zjawisk, zdarzeń²¹. Zna ten dystans Szczurołap — baczny obserwator poczynąń młode-

szerniejszą informację zawiera praca Wojciecha Bałusa: „*Mundus melancholicus*”. *Melancholijny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996.

¹⁹ Mowa wewnętrzna rządzi się autonomicznymi prawami, co najwyżej zahacza o sygnały świata zewnętrznego. Zob. E. Grodziński: *Mowa wewnętrzna. Szkic filozoficzno-psychologiczny*. Wrocław 1976, s. 24—27, 98—128.

²⁰ Czy w tej paraetymologicznej preparacji słów: „urzeczenie — rzeka”, nie znać próby przełamania bariery między rzeczywistością podmiotową (urzeczenie) a przedmiotową (rzeka), między „słowem” poety a „mową” świata — owymi szumami, pluskami, bulgotami itp.

²¹ Warto zwrócić uwagę na semantykę „płynności”, jako znamionującą formułę zapisu świata — niepochwytne w swych kształtach, niewyraźne w słowie.

go poety, ufającego jeszcze w kreacyjne moce poetyckiego słowa. Dlatego o **rzecznej rzeczywistości** trudno **rzec** słowem, choćby się było **urzeczonym** — zda się konstatować Szczurołap-poeta. Również w pytaniach, którymi opatruje swą wypowiedź (strofa 4. 5.), zawarto tak wiele wątpliwości, wahań, namysłu nad naturą poetyckiego dyskursu. To zakłopotanie (**narzekanie**) wtłoczone w pytajną frazę wynikało z obserwacji poczynąń młodego poety, usilnie próbującego zawrzeć w słowie migotliwy obraz rzeczywistości. Słowom poety zbrakło prawdziwie dialogowego impetu, wychylenia w stronę otaczającej rzeczywistości. Pozostały zaledwie zmyślną imitacją (rzeki cieniem) tego, co kryją w sobie poszczególne pluski, szумы, bulgoty, owe tajemne **narzecza** rzeki-bytu. Za pytajnymi formułami skrywa Szczurołap nie tyle swą niewiedzę (to jej ofiarą zda się młody poeta), ile poznawczą ciekawość względem skomplikowanych relacji między podmiotem mówiącym a światem, wynikłych z bacznych obserwacji swego modelu. Metapoetycka inwencja pytającego obejmuje swym zasięgiem węzłowe dylematy twórcy świadomego ułomności środków wyrazu, jakimi dysponuje w przymiarce do otaczającej rzeczywistości. Niemożliwy wydaje się powrót do rajskiej przestrzeni słowa — mowy adamowej. Utracona została mityczna jednia słowa i rzeczy; już to z racji nieadekwatności tego medium do nieogarnionej i efemerycznej rzeczywistości, już to z temporalnej atrybucji, jaką naznaczone są obydwie bieguny tego układu. Jak wprost, bez osłony, uobecniać dylematy niewyraźności? Dialogiczność, ujawniona w postawie pytajnej, wskazuje na rozległość i złożoność problematyki niewyraźności, uwydatnia kolizje i sprzeczności tkwiące u podstaw metapoetyckich dywagacji Szczurołapa-poety. Podejrzliwy namysł nad materią słowa jako środka poetyckiej ekspresji, komunikacyjnego wehikułu poetyckiego dialogu (ze światem, z innym) zyskuje tu swą językową artykulację. O niemożności (niemocy) mówienia (śpiewu) poeta otwarcie mówi (śpiewa). I tak, rzeczywistość wydaje się raz za bogata, w swej rozrzutności form, mnogości zjawisk, kalejdoskopowości zdarzeń, wobec ubóstwa słów, jakie pozostają w jego dyspozycji, innym razem — to obfitość słów (niestworzonych, wymyślonych) bywa niewspółmierna do niezłożonej w swej istocie i strukturze rzeczywistości. Hipotetyczną (Może...) alternatywą dla tego stanu rzeczy, a i pośrednio odpowiedzią na tak postawione pytania, pozostaje milczące działanie: „I nie mówić, nie mówić, a płynąć”. Zauważmy, że konstatacja ta ma charakter wyraźnie postulatywny. Jest projektem mentalnym, zawierającym alternatywne wobec wcześniej wyłuszczonego rozwiązania kwestii sytuowania się poety wobec rzeczywistości i udziału słowa w tym akcie komunikacji człowieka ze światem.

Szczurołap nie godzi się na oszukańcze („Niestworzone wymyślasz słowa”) praktyki młodego poety. Nie przekonuje go **piękne kłamstwo literatury**. Pociąga zaś poetycka *nuda veritas*. Tak wyrazista artykulacja **nagiej prawdy** o poezji musi być gorzką lekcją dla każdego poety; trudno bowiem mówić poecie o niemocy poetyckiej mowy. Za owym alternatywnym wobec zdublowanego predykatu „I nie mówić, nie mówić” wezwaniem „a płynąć” stoi poznawczy, ale i moralny nakaz **zgåębiana** rzeczywistości, desperackiego **zanurzenia się** w jej nurcie, nawet za cenę zamilknięcia. Toż to przecież cena unicestwienia — utonięcia. Nie na darmo w pewnej bliskości (dźwiękowej), ale i kompozycyjnym rozdziale do imperatywnego, a postawionego w wygłosie wersu *płynąć*, pomieszcza się w nagłosie następnego wersu równie nakazowe *tonąć*. Czyżby osiągnięcie pełnej samowiedzy poety o rzeczywistości poprzez zanurzenie w jej toni, popłynięcie jej nurtem, musiało być okupione w konsekwencji samozatrą — utonięciem? Bierne przyglądanie się biegowi rzeki(-czy), pełne urzeczeń jej zagadanie może być równie bezskuteczne, jak i przymiarki (namowy) do czynnego wtargnięcia w jej obszary z oczywistym finałem — topielą „w wielkiej, pienistej wodzie”. Szczurołap proponuje też inne wyjście z tej kłopotliwej dla młodego poety sytuacji. Wody zatapiającej rzeki mogą stać się wodami letejskiej rzeki, pozwalającej poecie „zapomnieć — zagubić / Słowa wiatru i rzeczne słowa”. Ten stan ekstatycznego odurzenia poetyckim słowem znamionuje zestrajająca dźwiękowo i spinająca kolorystycznie metafora: „słów złoty łubin”²². Człon porównujący metaforycznego zestawienia („złoty łubin”) eksponuje euforyczność stanu, jaki stał się udziałem poety. To poetyckie oszołomienie, upojenie zdaje się sygnalizować również mniej poetycka konstatacja: „Bołą oczy i biedna głowa...”. Nie pierwszy to raz stan mentalny rejestrowany bywa przez zgoła somatyczne receptory.

Proteuszowość postaci Szczurołapa nie ulega wątpliwości. Występuje on przecież w roli diagnosty, ale i terapeuty. Staje się tropicielem wcieleń poetyckich interlokutora, jak też sam wypełnia swą poetycką misję. Bo jakże inaczej odczytać apel o podjęcie wspólnego śpiewu, skierowany do młodego poety?

Wyrażone w tej zachęcie flecisty poetyckie pobratymstwo sięga niejako źródeł poezjowania jako sztuki o wokalnie-instrumentalnym rodowodzie²³. Śpiew miałby zatem być ekstraktem muzyki i żywego

²² O odurzających właściwościach łubinu żółtego pisze K. Moszyński: *Kultura ludowa Słowian*. T. 2. Warszawa 1967, s. 350.

²³ Zob. E. Balcerzan: *Przez znaki*. Poznań 1972, szczególnie rozdział IV — *W muzykalny łączą się porządek*, s. 251—297.

logosu (w znaczeniu etymologicznym — dźwiękowej organizacji słów zorganizowanych w języku), które w antycznej starożytności stanowią nierozdzielłą jedność²⁴. To niejako wniknięcie w samą istotę śpiewu, w którym poezja i myślenie, wiedza i tajemnica stają się jednym²⁵. Ale jest też w tej odezwie Szczurołapa zawarta oferta rezygnacji, wyrzeczenia się przez młodego poetę postawy medytacyjnej — biernie odsłaniającej rzeczywistość. To inicjatywa promująca aktywne uczestnictwo, czynne zaangażowanie w bieżące sprawy świata. Na nic zdają się wyimaginowane zabiegi poety — „łowcy słów”²⁶, mające rzekomo służyć spętaniu, usidleniu płynnej, zmiennej rzeczywistości — zda się przekonywać Szczurołap. Kolektywny śpiew²⁷ przy wtórze fletu miałby zatem stanowić *remedium* na egotyczne próby poetyckiej wokalizacji świata. Poeta-Szczurołap ujawnia z pełną determinacją odwagę spojrzenia w okrutną rzeczywistość „rzeki żywej”, daleką od pełnej egzaltacji („urzeczenia”), ale i zakłamania, próbę wejrzenia w jej „mętne fale”. Finalne wyzwanie rzucone młodemu „łowcy słów”, by pożegnał swe dawne wcielenia, role i zaśpiewał w duecie, zawiera jednocześnie niezawołowaną próbę aplikacji nowej strategii poetyckiej wobec rzeczywistości. Szczurołap chciałby więc zobaczyć w rzece, owej metonimicznej preparacji rzeczywistości, „rzekę żywą, okrutną”²⁸. Chciałby wejrzeć w rzeczywistość w całej jej pełni i prawdzie: bez złudnych miraży, zwodniczych urzeczeń. W konsekwencji: pieśń²⁹ o tonącym poecie brzmi jak memento, ale zawiera też nutę konsolacyjną. Topienie **złudzeń**, by stanąć w ob-

²⁴ Zob. P. Carapezza: *Nowa muzyka 2500 lat temu i dziś*. „Res Facta” 1978, nr 2, s. 188.

²⁵ Zob. H. Friedrich: *Struktura nowoczesnej liryki*. Przekł. E. Feliksiak. Warszawa 1978. Szczególnie rozważania o roli Mallarmégo w kształtowaniu tej opinii — s. 136—195.

²⁶ Warto zwrócić uwagę na intertekstualne adresy zawarte w wierszu Sebyły, a odnoszące się chociażby do łoańskiego liryku Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą*, czy też do wiersza Tuwima *Słowo i ciało*. Objasnienie funkcji intertekstualnych odwołań wymaga szczegółowszych komentarzy.

²⁷ Wydaje się, że to pogłos kwadryganckiej ofensywy poetów i krytyków, którzy na łamach „Kwadrygi” wyłożyli swe racje ideowo artystyczne, w tym tak nagłośniony program **uspołecznienia literatury**. Zob. m.in. M. Bibrowski, W. Sebyła: *W balwierni poetyckiej* — 1929. „Kwadryga” 1929, nr 1.

²⁸ Metonimiczna preparacja obrazowa to jedna z metod „syntetycznego ujmowania rzeczywistości” w poezji autora *Pieśni szczurołapa*. Szerzej na temat poetyckiego makroskalowania Sebyły piszę w artykule *Dialogi w ciemności...*, s. 45, 46.

²⁹ Szczurołapi flet, przy którego wtórze wyprowadza się szczurzą płagę z miasta i topi w oddechach rzeki, ma porównywalną moc do liry mitycznego poety Orfeusza poskramiającego dzikie zwierzęta.

liczu **okrutnej prawdy** — to niejako atrybut szczurołapiej misji, mocą mitycznej opowieści stanowiony.

Gesty i słowa obydwu poetów w tych portretowych kadrach wierszy, choć obarczone różnymi obligacjami, są w głównej mierze próbą zmierzenia się z nieubłaganyymi prawami przemijania i jego momentem finalnym — śmiercią. Motywika „rzeczna” w portretowych autoprojekcjach pełni funkcję nie tyle przestrzennego tła lirycznych zdarzeń, ile faktycznego miejsca ich dramatycznych rezonacji — odbzmięć, odbić. Lustrzana natura wody czyni z tego rzecznoego *residuum* narzędzie na wskroś dwuznaczne, wskazujące z jednej strony na dalekosiężne analogie między światem ludzkim i rzeczywistością natury, z drugiej zaś — na niedające się przekroczyć granice między nimi. Obydwaj poeci usilnie próbują pokonać te ograniczenia, uwydatnić więzi, czując moc, a jednocześnie słabość, poetyckiego oręża — słowa, które w starciu z żywiołem natury objawia jakby swą gotowość zatrzymania biegu rzeki(-czy), ale i ujawnia swą bezradność w ich okiełznaniu.